



*Памяти Ирины Владимировны Лукьянец —  
Друга и единомышленника*

## **В. Д. Алташина**

### **ПАРАДОКС О ДИДРО**

Несмотря на утверждение М. Барреса, что XVIII век, который еще хотел бы продолжаться, умирает окончательно — «мы перестали спрашивать у него жизненных советов», именно в наше время идеи Дидро оказываются как нельзя более актуальными и востребованными во многих областях науки, философии и искусства.

Дидро... Обычно это знаковое имя упоминается в сопровождении бессменных и бессмертных спутников Вольтера и Руссо в качестве одного из символов эпохи, но если последних, как правило, обвиняют во всех кровавых последствиях французской революции — «*c'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau*», перефразируя слова песенки, ставшей известной благодаря Гаврошу, то Дидро, несмотря на его атеизм, материализм и радикализм взглядов, остается вне (или над) вульгаризированной и в корне неверной трактовки идеологии Просвещения, хотя так было не всегда.

2012 год прошел под знаком Руссо (1712–1778), трехсотлетие которого было отмечено многочисленными научными и культурными манифестациями. Нынешний, 2013 год, с небывалым размахом отметил юбилей его друга-врага Дидро (1713–1784). Географическая широта и количество мероприятий, приуроченных к этой дате, впечатляют: по подсчетам Общества Дидро, на протяжении года состоялось более пятидесяти конференций, выставок, спектаклей в Европе и Америке: 18 конференций, 7 выставок и 8 спектаклей во Франции, 6 конференций в других европейских странах (Германия, Венгрия, Италия, Люксембург, Португалия, Швейцария), 2 в Канаде, 4 в США и 3 в России (Санкт-Петербург, март; октябрь; Москва, апрель). Наиболее востребованными городами при этом

оказались Париж, Лангр — родной город философа, Монпелье, Лозанна и... Санкт-Петербург!

Год Дидро в Петербурге был открыт еще в феврале камерным, но знаковым мероприятием: лекцией, посвященной «Салонам» Дидро, в галерее «До»; продолжен в марте международной конференцией «Дидро и искусства», организованной Французским институтом, и приуроченной к ней выставкой в отделе рукописей РНБ; поддержан октябрьской конференцией в РНБ «Западноевропейский энциклопедизм и Россия: к 300-летию со дня рождения Дени Дидро», а завершается публикацией данной антологии. И это не случайно, ведь Дидро связывают с Петербургом очень личные и глубокие отношения.

Именно поэтому один из наиболее мощных и объемных разделов антологии — «Дидро и Россия» — не только освещает его пребывание в Санкт-Петербурге и отношения с императрицей Екатериной II, по приглашению которой он прибывает в Санкт-Петербург 8 октября 1773 г. и покидает город 5 марта 1774 г., но и раскрывает те глубокие и глубинные связи, которые установились между французским просветителем и российской наукой и культурой. Пять месяцев пребывания в столице не прошли бесследно и, по мнению исследователей, во многом способствовали вызреванию его философских и политических взглядов, развитых далее в трактатах «Опровержение Гельвеция» (1783–1786) и «Опыт о царствии Клавдия и Нерона» (1782).

Екатерина II появляется в жизни Дидро задолго до их личной встречи — 27 сентября 1762 г., когда через Вольтера предлагает завершить издание «Энциклопедии» в России. «В какие времена мы живем! Франция преследует философию, а скифы ей покровительствуют», — восклицает Вольтер. Хотя Дидро и отказывается от этого предложения из-за договоренности с французскими издательствами, но первый шаг сделан, причем самой императрицей. «Энциклопедию» Дидро и Россию связывает не только это предложение императрицы, но и ответное, сделанное Дидро во время его петербургского путешествия: начать издание новой «Энциклопедии» — проект, изначально поддержанный, но не реализованный. Поэтому статья о судьбе «Энциклопедии» в России, написанная незадолго перед смертью Н. А. Копаневым, который на протяжении долгих лет возглавлял Библиотеку Вольтера и Центр изучения эпохи Просвещения РНБ, является в какой-то степени знаковой, важной и интересной со многих точек зрения.

Несколько лет спустя, узнав о материальных затруднениях Дидро, озабоченного приданым для любимой и единственной дочери

Анжелики, Екатерина II, теперь уже через князя Голицына, посла России во Франции, предлагает купить библиотеку Дидро с единственным условием — чтобы философ пользовался ею — «предметом наслаждений, источником трудов и компаньоном досуга» — до конца своей жизни, о чем Голицын и пишет Гримму 16 марта 1765 г. Узнав о том, что назначенная ею сумма не была выплачена в срок, Екатерина платит за пятьдесят лет вперед, не без иронии прибавив, что по окончании данного срока она примет надлежащие меры. Поступок Екатерины и чрезмерность платы поразили Дидро, который, по словам одного из друзей, был так удивлен этим, что целые сутки пребывал в состоянии ступора. Но поражен был не только Дидро: целый хор похвал раздается в адрес императрицы, которая удивляется тому, что ее столь естественный поступок — было бы жестоко отнять у ученого его книги — вызвал такую бурную реакцию. Отныне Дидро становится «охотником за головами» для российского двора, покупая коллекции картин, рекомендуя художников, скульпторов, актеров, инженеров, которым Россия представляется белым листом, где они смогут оставить свой заметный след. Санкт-Петербург обязан ему одним из своих символов — «Медным всадником», скульптор которого Фальконе был другом Дидро и прибыл в столицу по его рекомендации. В дальнейшем скульптор будет настойчиво приглашать Дидро приехать в Россию, однако он не спешит и решается на путешествие лишь в июне 1773 г. Сначала он проводит три месяца в Гааге у своего друга князя Голицына, посла в Нидерландах с 1669 г., а затем продолжает путешествие, при этом намеренно избежав встречи с Фридрихом II, который напрасно надеялся, что философ заедет в Берлин на пути в Петербург.

По прибытии в столицу Дидро ждет первое огорчение: Фальконе, на приют у которого он рассчитывал, отказывает ему, поскольку предназначенная для Дидро комната уже занята приехавшим в гости сыном, и философ вынужден воспользоваться гостеприимством князей Нарышкиных — Алексея Васильевича и Семена Васильевича, которые были переводчиками некоторых статей из «Энциклопедии». Хотя ныне мемориальная доска на доме № 9 по Исаакиевской площади свидетельствует о пребывании там Дидро, однако он вряд ли там бывал, ибо в этом доме жил Лев Александрович Нарышкин, двоюродный брат тех Нарышкиных, у которых расположился философ и дом<sup>1</sup> которых находился не-

---

<sup>1</sup> Особняк Нарышкиных, как предполагают, находился на том месте, где сейчас расположен Театр им. Ленсовета.

далеко от Собора Владимирской иконы Божьей Матери, в те годы еще только строившегося. Представим себе Санкт-Петербург этого времени, как это пытается сделать Мишель Делон в своей последней книге «Дидро вверх тормашками» (2013)<sup>2</sup>: нет ни Исаакиевского собора, ни Сената и Синода, ни «Медного всадника», ни большинства зданий на Невском проспекте — Казанского собора, Гостиного двора... Печальное зрелище! Можно понять потерянность Дидро, который не понимает языка, хотя и пытается его изучить, страдает от холода, непривычной воды и пищи. О растерянности философа свидетельствуют и те редкие письма, которые он отправляет на родину: от него, известного своим красноречием и преуспевшего в эпистолярном жанре, ждали красочных описаний новой страны, но — увы! — его письма холодны, как и климат в России. И хотя по возвращении он будет описывать свое путешествие как триумф, а Екатерину — как восхитительную владычицу, в частной беседе признается: «Я был бы неблагодарным, если бы говорил о ней плохо, но я был бы лжецом, если бы говорил хорошо»<sup>3</sup>.

Первая встреча с Екатериной произошла во время костюмированного бала: «Можно ли представить себе лучшую мизансцену для противопоставления Философа и Двора, того, кто говорит правду, и тех, кто ищет забвения в притворстве?»<sup>4</sup> Дидро упорно не желает ни переменить свой черный костюм, ни приспособиться к существующему этикету, ни держать речи, противоречащие его убеждениям. Он ведет себя, как квакер в начале «Философских писем» Вольтера, безразличный к моде и так называемой вежливости»<sup>5</sup>. И хотя, как пишет Гримм, который в это же время находился в Санкт-Петербурге, императрица поистине очарована, ее несколько шокирует странное поведение Дидро, который хватается за руку, жестикулирует, так что Екатерина была вынуждена ставить между ними столик, чтобы предохранить себя от нечаянных ударов философа. Западные дипломаты насмеяются над его неотесанностью, русские аристократы удивляются тому, что императрица уделяет внимание этому скромно одетому философу, а Екатерина продолжает регулярно беседовать с ним. Он нравится ей, о чем она пишет Вольтеру (18 января 1774 г.): «Я нахожу у го-

<sup>2</sup> *Delon M. Diderot cul par-dessus tête. Paris, 2013. P. 349–351.*

<sup>3</sup> *Lepape Ph. Diderot. P., 1991. P. 390.*

<sup>4</sup> По-французски игра слов: *déguisement* (m) — 1) маскарадный костюм, 2) переодевание, 3) притворство.

<sup>5</sup> *Delon M. Diderot cul par-dessus tête. P. 352.*

сподина Дидро неисчерпаемое воображение, и я его считаю одним из самых исключительных людей, которые когда-либо существовали». Воображение — ключевое слово в этой оценке императрицы, ибо все советы философа она воспринимает как прекрасные мечтания: «Господин Дидро, — говорит она ему, по воспоминаниям графа де Сегюра<sup>6</sup>, — я выслушала с большим интересом все то, что ваш блестящий ум подсказал Вам. Но ваши великие принципы, которые я прекрасно понимаю, вдохновили бы на красивые книги, но на плохую работу. Вы забываете в своих реформаторских планах различие в наших положениях: Вы работаете только с бумагой, которая терпит все — она одинакова, проста и не противится ни вашему воображению, ни вашему перу, я же, бедная императрица, работаю с человеческим телом, напротив, очень легко возбудимым и щекотливым».

Прочитав уже после смерти философа заметки, сделанные на ее «Наказе», которые попали к ней вместе с библиотекой, рукописями и бумагами Дидро, императрица разгневалась, заявив Гримму, что это пустая болтовня, в которой нет ни знания вещей, ни осторожности, ни предусмотрительности.

Результатом многочасовых бесед с императрицей явились его «*Mélanges philosophiques, historiques etc. pour Catherine II*», «*Observations sur l'instruction de Sa Majesté impériale aux députés pour la confection des lois (ou Observations sur le Nakaz)*» и «*Plan d'une Université pour le gouvernement de Russie*»<sup>7</sup>. Объем данных документов не позволяет поместить их в антологию, но читатель получает о них исчерпывающее представление из статей С. Кузьмина, А. Молока, В. Люблинского.

Внимание Дидро привлекла не только императрица, глубокая симпатия связала его и с другой Екатериной — Дашковой, что нашло отражение как в ее «Записках», так и в его письмах к ней. Заслуги философа были отмечены принятием его в члены Петербургской Академии наук, со многими представителями которой он познакомился. Разумеется, русская литература, в изрядном количестве привезенная им в Париж, также вызвала его интерес: Дидро не владел русским языком, но имел возможность получить

<sup>6</sup> *Lerape Ph. Diderot. P. 378.*

<sup>7</sup> «Философские, исторические и другие записки различного содержания для Екатерины II», «Замечания на наказ Ее Императорского Величества депутатам Комиссии по составлению законов», «План университета для правительства России» (фр.).

представления о российской словесности благодаря вольным переводам-пересказам его друзей: об этом пишет В. Люблинский в статье «По следам чтения Дидро».

Наконец, завершает раздел обзор Г. М. Фридлиндера, посвященный восприятию Дидро в СССР.

Любопытно, что русский эпизод в жизни Дидро, ставший источником самых невероятных домыслов и анекдотов, привлекает внимание не только исследователей, но и иностранных писателей, свободно фантазирующих на эту тему в своих произведениях. Рамки данной антологии не позволяют привести их, но любопытный читатель может позабавиться, читая «Дидро в Петербурге» австрийского писателя Леопольда фон Захер-Мазоха (1836–1895) или последний роман «В Эрмитаж!» Малькольма Брэдбери (1932–2000), британского писателя, автора многих популярных романов. В юбилейный год была написана и поставлена<sup>8</sup> пьеса «Дидро сражается», которая изображает встречу философа с современным театральным осветителем. Диалог, основанный на переписке Дидро, явился результатом творческого содружества Режиса де Мартрен-Доно, писателя, режиссера, и актера и доктора наук Мюриэль Брот, специалиста по творчеству Дидро. Фигура Дидро уже не в первый раз оказывается востребованной во французской литературе: Рене Кревель (1900–1935), французский писатель, дадаист и сюрреалист в 1932 г. написал свой известный роман «Клавесин Дидро», а французский писатель и драматург Эрик-Эммануэль Шмитт посвятил Дидро не только свою философскую диссертацию, но и пьесу «Распутник» (1997), по которой в 2000 г. была поставлена одноименная известная эксцентрическая комедия Габриэля Агийона. Ни Вольтер, ни Руссо не снискали такую славу в искусстве!

Понять уникальность личности Дидро, представить себе ту эпоху, в которую он жил, помогает первый раздел антологии, посвященный личности и творчеству философа, который открывает информативная статья Алексея Николаевича Веселовского, брата известнейшего литературоведа Александра Николаевича, благодаря которой читатель не только узнает много интересных фактов из жизни Дидро, но и погружается в атмосферу эпохи, знакомится с ближайшим окружением философа. К эпохе об-

---

<sup>8</sup> *Martrin-Donos Régis de, Brot Muriel. Diderot bagarre (d'après la correspondance de Denis Diderot). Paris, 2013.* Шла в «Театр де Пош» (Монмартр) в Париже с 26 марта по 26 мая 2013 г.

ращается в своей статье и Д. И. Писарев, который подробно, шаг за шагом изображает жизненный путь Дидро и этапы становления его мировоззрения. Обе статьи освещают политическую, философскую, научную и культурную атмосферу, в которой происходило формирование оригинального мировоззрения Дидро. Отрывок из монографии Морлея «Дидро и энциклопедисты», написанной в 1878 г. и вскоре переведенной на русский язык (1882), подчас полемичной и критичной в отношении противоречивого и многогранного Дидро, наполнен любопытными фактами. Н. Надеждин пишет об эстетических вкусах и взглядах Дидро, высказанных на страницах многих его произведений. Именно новаторская эстетика Дидро окажется наиболее востребованной в XX столетии, как это доказывают соответствующие разделы антологии.

Первая характеристика, которая приходит в голову при упоминании имени Дидро, — философ. Однако как показывает следующий раздел, оригинальные философские идеи Дидро не нашли широкого отклика в России — чаще всего его имя упоминает А. И. Герцен, а В. И. Ленин цитирует отрывок из диалогов, традиционно называемых «Сон д'Аламбера», в своей работе «Материализм и эмпириокритицизм».

Эти же диалоги Дидро и развиваемая в них мысль об организованности живой материи привлекают внимание известного ученого русского происхождения, физика и химика И. Пригожина в книге «Порядок из хаоса», написанной совместно с бельгийским философом и историком науки И. Стенгерс. В книге дается широкое и глубокое историко-научное и философское рассмотрение научного знания. В беседе с д'Аламбером Дидро пытается ответить на вопрос приятеля о том, в чем разница между «человеком и статуей, между мрамором и плотью»<sup>9</sup>, и рассуждает об «активной и инертной чувствительности». Дидро задумывается над тем, можно ли обойтись без души и объяснить все чисто материалистически. Сначала он доказывает материальную преэминентность мира и показывает переход от куска мрамора к чувствующему существу, утверждая чувствительность материи. Следующим шагом было развитие существа чувствующего в существо мыслящее. Дидро пытается доказать единство природы, предполагая в ней некое свойство, сходное с чувствительностью, которое, постепенно пробуждаясь, одушевляет материю и создает возможность появления мыслящего существа. Эта гипотеза Дидро об эволюционистском пути развития

---

<sup>9</sup> Дидро Д. Сочинения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 379.

позволила ему подойти к понятию о качественных превращениях, при сохранении единства природы, и была высоко оценена многими учеными. Рассуждая о биологической и социальной эволюции, которая ведет к возникновению сложного из простого, структуры из хаоса, рассматривая жизнь как результат спонтанной самоорганизации, происходящей при благоприятных условиях, ученые не случайно вспоминают «Сон д'Аламбера».

Развивая мысль о самоорганизации материи, Дидро фактически подходит к основе основ синергетики, или теории сложных систем, — междисциплинарного направления науки, изучающего общие закономерности явлений и процессов в сложных неравновесных системах (физических, химических, биологических, экологических, социальных и других) на основе присущих им принципов самоорганизации. Не случайно цитатой из «Мыслей об истолковании природы» (1754) начинают свою работу «Жизнь неживого» основоположники отечественной синергетики Е. Князева и С. Курдюмов. Феномен появления структур часто трактуется синергетикой как всеобщий механизм повсеместно наблюдаемого в природе направления эволюции: от элементарного и примитивного — к сложносоставному и более совершенному — идея, развиваемая французским философом во многих его сочинениях.

К идеям биологической этики Дидро обращается известный российский генетик В. Эфроимсон в работе «Родословная альтруизма», размышляя об извечной проблеме добра и зла в человеке с точки зрения современной генетики. Термин «синергетика» в современном его понимании ввел Герман Хакен в 1977 г. в своей книге «Синергетика»; примерно к этому же времени относится и распространение термина «биоэтика» — Дидро задумывается над этими проблемами двумя столетиями ранее.

Завершают раздел статьи российских ученых о разных аспектах мировоззрения Дидро: роли философа в создании «Энциклопедии» и идеях, изложенных в ней (В. Волгин), философии истории (М. Лифшиц), политических взглядах (А. Кротов). Этот раздел убедительно доказывает, что идеи Дидро звучат по-современному, а он сам является «человеком сегодняшнего дня».

Еще Л. С. Мерсье, почти современник Дидро, писавший: «Он не хвастался, что может создать книгу, лишь написать ее страницы, он говорил: в книгах есть только страницы. Я написал страницу и хочу вам ее прочесть, и он вам читал свою страницу, не зная, куда ее поместит в дальнейшем. Он забывал о ней и отдавал первому встречному. Всегда свободен в своих идеях и не менее свободен

в тех многочисленных фрагментах, которые рассеяны во многих современных книгах»<sup>10</sup>, предугадал то огромное влияние, которое Дидро окажет на потомков, идет ли речь о философии, науке, искусствоведении, театре или романе. Его мысль поддержал французский историк Ж. Мишле в главе «Кредо XVIII века: общее дело, Дидро» своей знаменитой «Истории Франции»<sup>11</sup>, где для характеристики просветителя он использует слова, произнесенные умирающим благородным римлянином, которые вполне мог бы сказать и Дидро: «У меня остается только то, что я отдал». «После него, — продолжает свою мысль Мишле, — не осталось ни одного законченного памятника, только тот общий дух, та огромная жизнь, которую он внес в мир и которая бушует в его незавершенных книгах. Огромный и неисчерпаемый источник. Из него черпали сто лет. И он остается бездонным».

Неисчерпаемость и бездонность Дидро, бесконечное и бессчетное обращение к его трудам по эстетике и художественному творчеству подтверждают и следующие разделы, в очередной раз доказывающие актуальность идей французского просветителя.

Музыка, живопись, театр — все эти виды искусства живо интересовали Дидро, им посвящены его многочисленные статьи и трактаты, всегда написанные в удивительно доступной, подчас парадоксальной и почти всегда диалогической форме. Диалектика, относительность взглядов, невозможность и ненужность однозначных решений, представление о сложности и противоречивости мира и человека отличают пытлившую и подвижную мысль Дидро.

Сам философ считал «Салоны» лучшим из всего написанного им. С 1759 по 1781 г. Дидро писал художественные обозрения по просьбе своего друга Фридриха Мельхиора Гримма (1723–1807), немецкого публициста, критика и дипломата. В 1748 г. он приехал в Париж, где провел большую часть своей жизни и где выпускал с 1753 по 1792 г. «Correspondance littéraire, philosophique et critique» — «Литературную, философскую и критическую корреспонденцию», нечто вроде рукописной газеты, которая расходилась в 15–16 экземплярах и подписчиками которой были монархи и влиятельные лица эпохи, как, например, король шведский Густав III, король польский Станислав Август Понятовский и императрица Екатерина II, с которой Гримм был хорошо зна-

<sup>10</sup> Mercier L. S. De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution. Paris, 1791. Т. II. P. 137.

<sup>11</sup> Цит по: Bonnet J.-C. Diderot. Promenades dans l'oeuvre. Paris, 2012. P. 82.

ком, не раз бывая в Петербурге. В этой газете Дидро опубликовал девять критических обзоров, все больше и больше увлекаясь этой работой. Дилетантские вначале, они становятся все более и более профессиональными, закладывая основы для критического очерка по искусствоведению. Особенно ценя назидательную живопись Греза — «Что говорить, Грез — мой художник», — пишет он в «Салоне» 1763 г. «Уже сам жанр мне по душе <...> — это нравоучительная живопись», — Дидро более всех художников ценит Шардена. Особенно он отмечает удивительную реалистичность полотен последнего, его верность природе — основной критерий искусства по Дидро: «Это сама природа: предметы словно существуют вне полотна, они изображены столь правдиво, что кажутся реальными» («Салон», 1763). Однако критик далек от того, чтобы требовать копирования, а не преобразования; художнику необходимо осмыслить изображаемое, именно поэтому Дидро не раз подчеркивает, что Шарден — человек думающий, умный, что проявляется и в его полотнах, и в его разговорах о живописи, благодаря которым Дидро многое узнал об этом искусстве. Дидро не просто наблюдает и описывает, он стремится проникнуть в суть предмета, и для этого он посещает мастерские, наблюдает за работой, беседует с живописцами. Результатом чего явилось не только все более глубокое проникновение в технику живописи, но и размышления о самой природе живописного искусства, об отношениях между искусством и природой, о необходимости верности природе, о гармонии и композиции, которыми пронизаны не только эссе, посвященные полотнам разных художников, но и теоретические трактаты, как, например: «Опыт о живописи. Продолжение Салона 1765», «О манере и манерности» (1767), «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением салонов» (1796) и др. «Опыт о живописи» был высоко оценен Гете, который перевел некоторые его отрывки на немецкий язык (отметим, что Гете переводит и «Племянника Рамо», т. е. дважды выступает в качестве переводчика Дидро!), написал комментарии и «Признание переводчика», в котором признал, что Дидро своими парадоксами, живостью наблюдений, самим ходом рассуждений побудил Гете высказать собственные мысли об изобразительном искусстве. Главное же достоинство «Опыта», по Гете, в том, что его целью было «потревожить носителей и сторонников старых форм и вызвать революцию во взглядах на искусства». Провозглашенные Дидро принципы должны были, как утверждал Гете, «располагать к переходу от манерности, рутины, педантизма

к прочувствованному, основанному на мастерстве и свободомыслящему искусству». Гете послал «Опыт» Шиллеру, который был так очарован, что попросил одолжить ему книгу на продолжительное время, ибо «каждое слово в ней — это яркий луч, проливающий свет на тайны искусства. Это произведение содержит много советов, столь же полезных поэту, сколь и художнику»<sup>12</sup>. Стоит отметить, что «Салоны» именно в России были изданы впервые так, как о том мечтал Дидро — с иллюстрациями.

С деятельностью Дидро — художественного критика, с его «Салонами» и трактатами познакомит читателя статья К. Лукичевой «Проблема живописной композиции», открывающая раздел «Жизнь в искусстве».

Вся жизнь Дидро связана с театром, театрализация, мизансцена — *la mise en scène* характерна для всех его произведений: философские трактаты написаны в форме диалогов и происходят то у постели больного друга («Сон д'Аламбера»), то перед туалетным столиком жены маршала («Разговор философа с супругой маршала»), то в кругу семьи вечером у камина («Разговор отца с детьми»). В «Парадоксе об актере» собеседники, рассуждая о театральной эстетике, идут на спектакль и гуляют по Тюильри, а в «Беседах о “Побочном сыне”» встречаются за обсуждением пьесы то в гостиной Дорваля, то у подножия холма.

Театральная теория разрабатывалась Дидро параллельно с практикой: не случайно «Побочный сын» и «Беседы о “Побочном сыне”» были опубликованы вместе в 1757 г., «Отец семейства» вместе с «О драматической поэзии» в 1758 г., а работая над пьесой «Добрый он или злой?» (1776–1781), Дидро размышляет над «Парадоксом об актере» (1773–1777, опубл. 1830), толчком для которого стал перевод Антонио-Фабио Стикотти английской книги Дж. Хилла под названием «Гаррик, или Английские актеры. Сочинение, содержащее рассуждения о драматическом искусстве, об искусстве представления и об игре актеров» (1769). Отчет об этом труде Дидро публикует в «Корреспонденции» Гримма в октябре-ноябре 1770 г.

Увы, ни реформаторские идеи Дидро, ни его драматические произведения, составляющие с ними единое целое, не имели успеха у французской публики. Большим спросом пользовались спектакли за границей: в 1771 г. в Венском театре в переводе Лессинга с успехом были поставлены и «Отец семейства», и «Побочный сын», а «Чадолюбивый отец» в переводе С. И. Глебова (1765)

<sup>12</sup> Дидро Д. Салоны: В 2 т. М.: Искусство, 1989. Т. 1. С. 257.

регулярно ставился в Москве в 1790–1794 гг. (всего 12 представлений). Дидро восклицал: «Чего только не делали, чтоб удушить меня при рождении! После преследований “Побочного сына” вы можете понять, о друг мой, как мало искало меня желание заняться “Отцом семейства”»!<sup>13</sup>

То, что не поняли современники, оценили последователи: весь новаторский театр рубежа XIX–XX вв. будет вдохновляться идеями Дидро.

Хотя в письме И. А. Гончарова П. Д. Боборыкину имя Дидро упоминается как бы невзначай, в связи с его мыслью о том, что в актеры идут, как в солдаты, однако требования писателя, предъявляемые к подготовке актера, его мысль о необходимости специальной школы актерского мастерства созвучны идеям «Парадокса об актере», где Дидро, приводя в пример игру великой Клерон, пишет, что она достигает своего мастерства путем упорной работы, благодаря многочисленным упражнениям и глубокому изучению внешних проявлений чужой души.

Когда пьесы Дидро переводят на русский язык («Побочный сын» в 1767 и 1788 гг., «Чадолубивый отец» — в 1765 г.), их не сопровождает перевод теоретических размышлений, как это было задумано самим автором, и первый перевод эстетических текстов Дидро — «О сценическом искусстве» — появляется в Санкт-Петербурге лишь в 1882 г. Под таким названием перевел «Парадокс об актере» Ф. Д. Гриднин в серии «Театральная библиотека». В переводе и с примечаниями Н. Эфроса с предисловием А. Луначарского, который называет его «маленьким шедевром», доставляющим удовольствие каждой своей строчкой, «Парадокс об актере» выходит в 1922 г. (Москва — Петербург) и в 1923 г. в Ярославле. Конечно, можно предположить, что перевод 1882 г. был известен режиссерам-новаторам, однако, скорее всего, они знали Дидро по французским изданиям, вероятно, поэтому в том числе и избегали прямого цитирования, полагаясь на свою память, которая давно уже впитала идеи французского драматурга, сделав их своими. Практически никогда напрямую не цитируя французского философа, но превосходно зная его идеи, они творчески применяют их в театре. Сама фигура умолчания в отношении Дидро весьма показательна: она не создает тайны — театральные драматурги пишут для специалистов, для просвещенных, кто, несомненно, читал «Парадокс

---

<sup>13</sup> Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худ. лит., 1980. С. 248.

об актере» и «Беседы о “Побочном сыне”», для тех, кому не надо называть имени, чтобы отослать к идеям, — но, напротив, служит средством акцентирования того, о чем прямо не сказано.

А. Н. Островский пишет, что тот, «кто не может освобождаться от своих привычных жестов, тот не актер. Как хороший каллиграф не имеет своего почерка, а имеет все, так и актер не должен иметь на сцене своей походки и посадки, а должен иметь всякие, какие требуются данной ролью и положением». Точно так же и Дидро полагает, что настоящий актер показывает созданное воображением существо, которое не является им самим, ибо «душа великого актера состоит из тонкого вещества», которое «не стремится к определенной форме и, воспринимая любую из них, не сохраняет ни одной»<sup>14</sup>. «Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо»<sup>15</sup>, — утверждает Дидро, и Островский размышляет на эту же тему: «Но с чем верно художественное исполнение, с чем имеет оно точное сходство? Конечно, не с голой обыденной действительностью; сходство с действительностью вызывает не шумную радость, не восторг, а только довольно холодное одобрение. Это исполнение верно тому идеально-художественному представлению действительности, которое недоступно для обыкновенного понимания и открыто только для высоких творческих умов. Радость и восторг происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими».

Островский был уверен в том, что люди ходят смотреть игру, а не саму пьесу — ее можно и прочитать, (ср. у Дидро: «Не слова хочу я унести из театра, а впечатления»), и настаивал на необходимости для актеров «жить на сцене», ибо чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре. Об этом же постоянно напоминает Дидро устами Дорвалья в «Беседах», где противопоставление сцены — искусственной игры — и гостиной — реалистичного изображения — лежит в основе всех рассуждений собеседников. Дорваль не устаёт напоминать, что действие его

<sup>14</sup> Там же. С. 567.

<sup>15</sup> Там же. С. 548.

пьесы происходит не на сцене, а в гостиной: «Но такой тон крайне необычен на театре...» — удивляется Я. «Да оставьте вы подмости! Вернитесь в гостиную и сознайтесь, что слова Констанс не коробили вас, когда вы их там слышали». Хотя «людям разумным нравится лишь реальный мир», такие пьесы, как драма Дидро, еще не могут быть поставлены на сцене французского театра, где правят условности<sup>16</sup>. Чтобы поставить такую пьесу, необходима «четвертая стена», о которой впервые пишет Дидро<sup>17</sup> и которой требует Островский для современного театра. Не случайно оба драматурга изображают в своих пьесах обычные ситуации с обычными людьми. «До сих пор в комедии рисовали главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинулось общественное положение, а характер стал аксессуаром. <...> Общественное положение, обязанности им налагаемые, его преимущества, его невыгоды — вот что должно лечь в основу произведения. Мне кажется, что этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем только характеры», — требует Дидро, изображая в своем театре «отца семейства» («Отец семейства!.. Ведь это общее призвание всех людей... Наши дети — источник величайших наших радостей и величайших мук...»<sup>18</sup>) или «побочного сына» — положения, в котором каждый может узнать себя, неизбежно применит к себе то, что услышит со сцены. Не так ли поступает в своих пьесах Островский, изображая обычных людей в обычных обстоятельствах — отцов и матерей, сыновей и дочерей, не случайно называя свои произведения пословицами («Свои люди — сочтемся», 1849; «На всякого мудреца довольно простоты», 1869; «Не все коту масленица», 1871 и т. п.), представляя характерных для своего времени Кабаних и Бальзаминовых. Кстати сказать, пьесы драматурга тоже не пользовались в свое время успехом, на что он часто сетует в своих заметках.

Оба были убеждены в том, что для того, чтобы стать актером, необходимы упорный труд и строгая выработка техники — именно такова основная цель театральной школы, о которой Островский пишет в своей статье. Прежде всего, необходимо научить актера

---

<sup>16</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне» // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 143, 161.

<sup>17</sup> «Вообразите себе у края сцены стенку, отделяющую вас от партера; и играйте так, точно занавес не поднимался» (Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 256.

<sup>18</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». С. 206.

двигаться на сцене, ибо это совсем не так просто, как кажется. Дидро пишет о важности жеста и пантомимы во всех своих работах о театре и включает в свою драму сцену без единого слова, состоящую из одних жестов: актер, как и мимист, должен уметь говорить лишь одними руками<sup>19</sup>.

Когда говорят об основных реформаторских идеях Островского, особенно отмечают его требование «четвертой стены», отделяющей зрителей от актеров. Эта идея, в дальнейшем столь широко востребованная в театре и кино, впервые была высказана Дидро в «О драматической поэзии»: «...вообразите, что перед сценой — высокая стена, отделяющая вас от зрителя, и поступайте так, как будто бы занавес никогда не подымался...»<sup>20</sup> Необходимо, чтобы актеры умели жить на сцене, чтобы каждому слову соответствовал определенный жест, чтобы зритель видел не актера, но «юношу Ромео, который весь проникнут избытком страсти», чтобы зритель забыл, что он в театре — вокруг этой идеи вращаются размышления и Дидро, и Островского.

Когда Островский предлагает в своей статье провести занятный эксперимент: заткните себе уши в многолюдном собрании знакомых лиц «и вы увидите, что все жесты присутствующих совершенно свободные, походка и посадка, движение и покой, улыбка и серьезность совершенно таковы, каковы они и должны быть, сообразно характеру каждого лица. Попробуйте то же сделать в спектакле любителей, и вы увидите печальную картину всеобщего конфуза», он совершенно явно вспоминает опыт, который проделывал Дидро и о котором он писал в своем «Письме о глухих»: «Как только занавес поднимался и все остальные зрители приготавливались слушать, я затыкал пальцами уши, неизменно вызывая некоторое удивление у тех, что сидели поблизости от меня. <...> Мне было до этого мало дела, и я упорно сидел, заткнув уши, пока действие и игра актеров казались мне согласными с текстом, который я помнил. Я начинал слушать только тогда, когда меня сбивали с толку жесты или мне так казалось. Ах, сударь, как мало актеров способны выдержать подобное испытание и как уничижительны для большинства из них были бы подробности, на которых я мог бы остановиться. <...> У каждого свой способ слушать, и мой способ — затыкать себе уши, чтобы лучше слышать»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Там же. С. 150–153.

<sup>20</sup> Дидро Д. О драматической поэзии. С. 256.

<sup>21</sup> Дидро Д. Письмо о глухих // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 49–50.

К этому же опыту Дидро прибегает и Мейерхольд, когда, подробно анализируя значение пантомимы в своих лекциях, признается, что когда он попробовал играть «Каменного гостя» Пушкина без слов, то оказалось, что в пантомиме пьеса производит такое же впечатление, какое производит при игре со словами.

Об искусстве слова, звука, жеста В. Э. Мейерхольд пишет в своих «Лекциях 1918–1919 гг.», посвящая 11 и 12 лекции пантомиме, которой он, как некогда и Дидро, отводит важное место в театральном искусстве. Дидро пишет о пантомиме в «Беседах», посвящает ей XXI раздел трактата «О драматической поэзии», пишет сцену в своей пьесе, где нет ни единого слова, одни жесты («Побочный сын», акт 3, сцена 5), сцену, которая производит очень сильное впечатление на зрителя и странное на читателя: «Судите же о моем удивлении, когда при чтении я нашел в ней только жесты и ни одного слова»<sup>22</sup>, — признается собеседник Дорвалю, а тот объясняет, что именно это придает сцене естественность — в нее введена «столь пренебрегаемая нами обычно пантомима, и вы сами испытали, какого эффекта она достигает»<sup>23</sup>. Именно естественности пытается добиться Дидро, заставляя своих героев «повернуться спиной к зрителям, то стоять рядом, то отдаляться друг от друга, то снова сходиться», отдавая себе при этом отчет в том, что на сцене игра должна быть размеренна, чопорна, жеманна и холодна<sup>24</sup>. Дидро выступает против красивой декламации, которую он называет «болтовней, несовместимой с истинным голосом страсти», против длинных тирад,

<sup>22</sup> Ввиду малой доступности пьес Дидро на русском языке и показательности данной сцены для театральной эстетики Дидро, позволю привести ее перевод: «Дорваль, Клервиль. Клервиль покидает Розали. Он как будто обезумел. Он ходит туда и обратно, останавливается, вздыхает то с отчаяньем, то с гневом, облакачивается на спинку кресла, опершись головой о руки, уткнув кулаки в глаза. Молчание. Наконец, он произносит: Клервиль: Все ли это?.. Вот цена моего волнения! Вот плод всей моей нежности! Оставьте меня, я Вас ненавижу, ах! (В отчаянии у него вырывается невнятный вздох; он прогуливается в волнении и повторяет на разные лады жестокие возгласы.) Оставьте меня, я вас ненавижу. (Он бросается в кресло. Молча сидит одно мгновение. Затем говорит глухим и низким голосом.) Она меня ненавидит!.. А что сделал я, чтобы она меня ненавидела? Я ее слишком любил! (Он молчит еще одно мгновение. Поднимается, прогуливается. Он кажется немного успокоившимся. Он говорит.) Да, я ей противен. Я это вижу. Я это чувствую. Дорваль, Вы друг мой. Надо ли мне расстаться с ней... и умереть? Говорите. Решите мою судьбу. Входит Шарль. Клервиль ходит туда-сюда».

<sup>23</sup> Там же. С. 150–153.

<sup>24</sup> Там же. С. 146.

во время которых действие приостанавливается и «сцена остается пустой», ведь «не фраза “я вас люблю” торжествует над суровостью недотроги, над интригами кокетки, над добродетелью чувствительной женщины, а дрожь в голосе, с которой она сказана, слезы, взгляды, ибо “интонация и жест взаимно определяют друг друга”»<sup>25</sup>. «Мы еще не знаем, как пантомима может повлиять на композицию драматического произведения и на представление»<sup>26</sup>, — говорит Дидро устами Дорваля, а Мейерхольд подробно анализирует значение пантомимы в своих лекциях.

Когда Мейерхольд среди театральных элементов особенно выделяет пантомиму, способность к импровизации, овладение сценой и маской, то он резюмирует основные инновационные требования Дидро, который мечтал об освобождении театра от условностей, о том, чтобы «показать в трагедии кровать, спящих мать и отца, распятие, труп, две попеременно сцены — немые и разговорные», нарушая те приличия, которые делают все пьесы пристойными и ничтожными<sup>27</sup>.

Хотя Мейерхольд, в отличие от Эйзенштейна, ни разу не упоминает в своих лекциях имени Дидро, он, безусловно, прекрасно знает его труды по эстетике, которые он рекомендует актерам и режиссерам: «Совсем не надо книжных шкафов покупать для многочисленных книг, достаточно иметь записки Дидро, Коклена, замечания Сальвини, кое-какие страницы из Станиславского, Тика, Ленского, беседы Гете с Эккерманом. Это так мало, и это до такой степени полезно»<sup>28</sup>.

Разрабатывая основные приемы работы актера над ролью, Мейерхольд вновь опирается на Дидро, который в «Парадоксе об актере» пишет о том, что актер достигает мастерского исполнения роли путем упорной работы, заучивая наизусть все детали своей игры: «Вопли скорби размечены его слухом, жесты отчаяния он помнит наизусть, они разучены пред зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами; ждите их на определенном слове, на определенном слоге, ни раньше ни позже. Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся коле-

<sup>25</sup> Там же. С. 153–156.

<sup>26</sup> Там же. С. 161.

<sup>27</sup> Там же. С. 165.

<sup>28</sup> Мейерхольд репетирует: В 2 т. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. Т. 2. С. 228.

ни, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривлянье, которое актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения; но к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно ничуть не лишает его самообладания и требует, как и другие упражнения, лишь затраты физических сил»<sup>29</sup>, — так Дидро закладывает, сам того не ведая, основы биомеханики — термин, введенный В. Э. Мейерхольдом для описания системы упражнений, направленных на развитие физической подготовленности тела актера к немедленному выполнению данного ему актерского задания.

То, что русские режиссеры и актеры начала века хорошо знали Дидро, подтверждает и Эраст Гарин, который признавался в одном из писем к жене (12 мая 1932 г.): «Меня очень радует, что я могу так шикарно изъясняться — совсем в стиле Дидро» и который вспоминает все того же Дидро, когда сравнивает метод переживания и игры «нутром» и биомеханический, основанный на самоконтроле. Он пишет о вечном споре, который некогда противопоставил Дидро и Тальма, а ныне — Станиславского и Мейерхольда. Судя по оппозиции Гарина, Дидро, Коклен и Станиславский находятся в одном ряду, и Дидро оказывается противопоставленным Мейерхольду, что неверно, ибо именно Дидро полагал, что актеры, играющие «нутром» (*d'âme* — душой, по Дидро), играют неровно, то сильно, то слабо, то горячо, то холодно и легко могут провалить то место, в котором блистали вчера. «Меж тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, — будет одинаков во всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове»<sup>30</sup>. От великого актера Дидро требует прежде всего рассудочности: «Он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него пронизательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры»<sup>31</sup>.

В «Парадоксе об актере» Дидро предлагает ту оппозицию, которую будут по-разному разрабатывать и осмысливать режиссеры и актеры последующих поколений. Он противопоставляет актера,

<sup>29</sup> Дидро Д. Парадокс об актере. С. 542–545.

<sup>30</sup> Там же. С. 541.

<sup>31</sup> Там же. С. 540.

играющего «нутром», и актера — подражателя, предлагая ту градацию, которую развивает и дополняет К. С. Станиславский: игра нутром, искусство представления и искусство переживания. Дидро не разделяет два последних, полагая, что сначала актер должен воплотиться в своего героя, пережить его муки, но как только он достигает высоты образа, он должен владеть собой, повторять себя без всякого волнения, на сцене должно быть «два существа: маленькая Клерон и великая Агриппина»<sup>32</sup>.

Станиславский в «Работе актера над собой» (1938), над которой он трудился в последние годы жизни, писал, что некоторые стороны нашей души, которые подчиняются сознанию и воле, должны воздействовать на «наши произвольные психические процессы». «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста», — утверждает Торцов, призывая своих учеников творить «сознательно и верно» и обучая их приемам психотехники, в основе которых — необходимость правильно переживать и чувствовать роль, даже если на самом деле не переживается и не чувствуется. Вот как он объясняет, что значит «играть нутром»: «В эти минуты артист переживает или творит по вдохновению, в порядке импровизации. Но чувствуете ли вы себя способным и достаточно сильным духовно и физически, чтобы сыграть все пять огромных актов “Отелло” с тем же подъемом, с каким вы случайно сыграли на показном спектакле одну коротенькую сценку — “Крови, Яго, крови”?» И сам отвечает на свой вопрос: «А я так наверное знаю, что такая задача непосильна даже артисту с исключительным темпераментом и к тому же с огромной физической силой!» «Если б актер был чувствителен, скажите по совести, мог бы он два раза кряду играть одни и ту же роль с равным жаром и равным успехом? Очень горячий на первом представлении, на третьем он выдохнется и будет холоден, как мрамор. Не то внимательный подражатель и вдумчивый ученик природы <...> он строго копирует самого себя или изученный им образ, неустанно наблюдает за нашими чувствами; его игра не только не ослабевает, а укрепляется новыми для него размышлениями»<sup>33</sup> — в этом задача «психотехники» по Дидро. «Парадокс об актере» оказал парадоксальное воздействие на дальнейшую театральную эстетику, заложив основы натуралистического и реалистического театра Островского, психотехники Станиславского, биомеханики Мейерхольда.

<sup>32</sup> Там же. С. 542.

<sup>33</sup> Там же. С. 541.

Эту антиномичность и парадоксальность Дидро отмечает и Луначарский в своем предисловии к русскому переводу этого трактата, названного им маленьким шедевром, который доставляет удовольствие каждой своей строчкой. Он утверждает, что «в классической литературе о театре нет более сверкающего бриллианта, чем знаменитый “Парадокс” Дидро», идеи которого засверкали новыми гранями на российской сцене.

В очередной раз Дидро обогнал свое время, заложив при этом не только основы современного театра, но и кинематографа. Да, именно кинематографа, как о том свидетельствуют две статьи непревзойденного режиссера-новатора, автора бессмертного фильма «Броненосец Потемкин» С. М. Эйзенштейна. Статья с парадоксальным (в духе Дидро!) названием «Дидро писал о Кино», написанная в 1943 г., была опубликована на французском языке в 1984 г. в журнале «Европа» (Europe), однако французские читатели не смогли по достоинству оценить каламбур режиссера: фамилия знаменитого драматурга, постоянного либреттиста опер великого Люлли Филиппа Кино (Philippe Quinault) (1635–1688), в русском варианте пишется, как кино, и получается, что Дидро писал не только о либреттисте, но и о кинематографе. Эйзенштейн обыгрывает не только это созвучие, но обращается и к пьесе Дидро «Побочный сын», называя кино побочным сыном театра, побочным — на французском — naturel, т. е. природным, естественным, что ведет его к размышлениям о естественных связях между театром и кино, о правде и подделке на сцене и на экране — мысли, которые он подкрепляет цитатами из «Бесед о “Побочном сыне”» Дидро. Вокруг идеи Дидро о «четвертой стене» вращаются размышления кинорежиссера о правдивой и утрированной игре, и естественная игра, о которой мечтал Дидро, призывая играть не как на сцене, но как в гостиной, становится особенно актуальной для кино. К «Беседам о “Побочном сыне”» Эйзенштейн обращается и в своей работе «Монтаж», подводящей итог его размышлениям и занимающей особое место в его творчестве, где он часто ссылается не только на театральные трактаты, но и на другие произведения Дидро («Письмо о глухих и немых, предназначенное для тех, кто слышат и говорят» и «Племянник Рамо»). Размышляя о естественности в кино, режиссер особое значение придает соответствию звука и изображения, жеста, пантомимы, о важности которых писал Дидро, требуя естественных положений и правды в театре. Дидро фактически подходит и к технике монтажа, когда пишет о том, что в театре можно показывать лишь одну сцену, тогда как «в действительности разные сцены

почти всегда происходят одновременно, и, будучи представлены одновременно на театре, они, взаимно усиливая друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление»<sup>34</sup>. Дидро призывал к тому, чтобы зритель видел разные места, все действие, в то время как для актеров часть его оставалась бы скрытой, выражал надежду на то, что когда-нибудь появится «гениальный человек», который «наперекор всем пойдет по другому пути». Таким человеком и был Эйзенштейн, сумевший разглядеть в Дидро, творчество которого он превосходно знал, как о том свидетельствуют многочисленные цитаты, великого новатора, основоположника не только современной театральной эстетики, но и эстетики кино.

Следующий, самый объемный, раздел антологии посвящен литературе. Он состоит из двух частей, которые представляют все многообразие восприятия Дидро в российской словесности и литературоведческой науке. Первый раздел — Дидро в творчестве русских писателей — предлагает широкую панораму русской литературы от Воейкова до Достоевского. Чаще всего имя Дидерота (так принято было писать фамилию философа) упоминается в качестве некоего штампа, как символ эпохи: быть «вреднее Дидерота» (Воейков) или «другом Дидерота» — так характеризует маркиза де Санглота, отличавшегося легкомыслием и любившего петь непристойные песни М. Е. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» (1870) — означает радикализм и нетерпимость — «наделать шуму, жечь других или быть повешену» (Батюшков). «“Изувера” Дидерота» не жалует и Петр Андреевич Лаврецкий в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева, убежденный в том, что все столичные привычки и идеи его сына вызваны тем, что в его голове засели Вольтер и Дидерот. С «изувером» Дидеротом сравнивает своего разгневанного отца и сам сын. С чем же связано столь негативное восприятие философа, человека широких взглядов, отличавшегося плюрализмом мнений, полагавшего, что в мире нет ничего абсолютного? Дидро, который всегда смело высказывал свои взгляды, открыто проповедовал материализм, не скрывал своего атеизма, что шокировало не только членов Петербургской Академии наук, в ряды которых он был принят, но и многих гораздо менее консервативных современников, оказался в дальнейшем жертвой своей оригинальности: ему стали приписывать экстраординарные поступки и самые вольные мысли. Показательно начало его диалога «Беседа философа с супругой маршала», когда собеседница, зная о неверии своего гостя, искренне не верит

---

<sup>34</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». С. 163.

в то, что он «не ворует, не убивает и не грабит». Не удивительно, что Дидро был назван автором и таких строк, ставших эпиграфом газеты 1791 г. «Железные уста»: «Когда последний король будет повешен на кишках последнего священника (холостяка), человеческий род сможет надеяться на счастье» (Из частной беседы Дидро). Слова, воспринятые буквально! Парафраз этой известной мысли, широко разошедшейся в разных вариантах, был написан на стенах университета в Нантере во время студенческих волнений 1968 г.: «Когда последний социолог будет повешен на кишках последнего бюрократа, будут ли у нас еще “проблемы”?»<sup>35</sup> Не удивительно, что «французский Квинтиллиан» Ж.-Ф. Лагарп (1739–1803) в «Курсе литературы»<sup>36</sup>, хорошо известном в России, сделал Дидро автором и следующего двустишия: «Et des bouaux du dernier prêtre / Serrons le cou du dernier roi», вольный перевод которого приписывался А. С. Пушкину. К истории этого «перевода» обращается В. Д. Рак в интереснейшей статье «О четверостишии, приписанном Пушкину», где исследователь глубоко анализирует не только проблемы псевдопушкинианы и основания, позволившие приписать поэту это стихотворение, но и изучает истоки широко известного, фольклоризированного выражения «повесить одного на кишках другого», вскрывая многие неточности и заблуждения исследователей.

Как пишет Л. И. Вольперт в статье о Дидро в «Пушкинской энциклопедии», в библиотеке поэта имелось не только двадцатитомное собрание сочинений философа, но и его письма и неизданные сочинения, а также и биография, написанная Ж.-А. Нежоном. Пушкин, который интересовался, прежде всего, философскими взглядами энциклопедиста, думал изобразить Дидро в финале «Капитанской дочки», о чем свидетельствует черновая запись. Указывая, что художественное творчество Дидро никак не отразилось в произведениях Пушкина, исследователь пишет о некоторых параллелях «на уровне мотивов, словесных и фразовых совпадений» первого романа «Нескромные сокровища» (1748) и сказки «Царь Никита и сорок его дочерей» (1822), где «нескромные сокровища» превратились в вольных птичек.

Дидро написал свой первый роман на пари, желая доказать, как легко можно создать модный в то время либертенский роман в духе Кребийона-сына. Несмотря на то что произведение это многими расценивалось как несерьезное, легкомысленное и непристойное,

<sup>35</sup> Delon M. Diderot cul par-dessus tête. P. 359.

<sup>36</sup> La Harpe J.-F. Le Lycée, ou cours de littérature: In 18 vol. (1798–1804).

идеи, высказанные в нем, вступают в переключку с философскими трудами Дидро, как пишет А. Д. Михайлов в предисловии к русскому переводу: «Значительность “Сокровищ”, и литературная, и философская, обнаруживает себя как бы исподволь, постепенно, по мере разворачивания повествования. От главы к главе эта значительность все время нарастает, крепнет, ширится»<sup>37</sup>. Действие в романе Дидро происходит при дворе африканского султана Монгогула, которому колдун подарил волшебный перстень, заставляющий дам выдавать свои тайны: их «сокровища» откровенно рассказывают о любовных похождениях хозяек. Подтекст этого романа был очевиден для современников: под Конго скрывалась Франция, под Брамой — христианский Бог, под Монгогулом и Мирзой — Людовик XV и госпожа де Помпадур: так любовно-развлекательный роман наполнялся философским и политическим подтекстом. Ироническое изображение французского двора привлекает внимание Дугласа Дж. Клейтона, который пишет в своей статье<sup>38</sup> о некоторых отсылках к этому же роману в «Пиковой даме», обращая внимание на то, что молодость графини прошла при французском дворе XVIII века.

Хотя Ф. М. Достоевский только один раз называет имя Дидро в переписке (письмо к Н. Н. Страхову от 6 (18).04.1869 г.: «Да Вольтера и Дидро всю зиму и читал»), в его художественном творчестве обращение к Дидро проявляется ярко и оригинально. Мы вряд ли можем говорить о непосредственном влиянии, скорее о типологическом сходстве, «избирательном сродстве», объединившем двух величайших парадоксалистов — Дидро и Достоевского, которому посвящено несколько статей третьей части данного раздела — А. Л. Григорьева, М. В. Разумовской и В. Д. Алташиной. Этого же вопроса касается и М. П. Алексеев в статье, посвященной восприятию творчества Дидро русскими писателями.

Статья И. В. Лукьянец «Дидро как персонаж русской литературы» является завершающим аккордом не только раздела, но и всей антологии: предложенный в ней синопсис, объединивший Пушкина и Думбадзе, Захер-Мазоха и Достоевского, показавший всю многогранность и противоречивость Дидро, как нельзя лучше отражает внешнюю пестроту, но внутреннее единство антологии,

<sup>37</sup> Михайлов А. Д. Первый роман Дидро // Дидро Д. Нескромные сокровища. М., 1992. С. 22.

<sup>38</sup> Clayton J. Douglas. The Queen of Spades: A Seriously Intended Joke // Pushkin Review 12–13 (2009–2010).

объединившей Екатерину II и Ленина, Тургенева и Достоевского, Станиславского и Мейерхольда. Символическим является завершение антологии, над которой Ирина Владимировна работала в последние дни жизни, ее статьей.

Образ Дидро на протяжении трехсот лет мифологизировался, превратившись в символ эпохи. Это можно объяснить оригинальностью и широтой его творчества, что нашло отражение на страницах данной антологии, доказывающей, что и триста лет спустя у Дидро продолжают спрашивать советов. Библиотека Дидро, после ее прибытия в Санкт-Петербург, оказалась рассеянной среди прочих книг, прах Дидро был рассеян в революционные годы, когда церковь Святого Рока в Париже была разграблена, его новаторские идеи оказались посеянными в разных областях философии, эстетики, науки и литературы, где они принесли удивительные, парадоксальные плоды, вполне соответствующие самому духу своего творца. Плюрализм взглядов, неоднозначность идей, относительность мнений, невозможность свести все к единому знаменателю — в этом весь многогранный Дидро в жизни, как и после смерти. Дидро умер, да здравствует Дидро!

